

*Queeres Kino / Queere Ästhetiken als Dokumentationen des Prekären*, hg. v. Astrid Deuber-Mankowsky und Philipp Hanke, Cultural Inquiry, 22 (Berlin: ICI Berlin Press, 2021), S. 119–47

MARIETTA KESTING 

## Archive queeren?

**Prekäre Sichtbarkeiten und instabile Erzählungen in filmischen Post-Apartheid-Erinnerungsräumen**

ZITIERVORGABE:

Marietta Kesting, »Archive queeren? Prekäre Sichtbarkeiten und instabile Erzählungen in filmischen Post-Apartheid-Erinnerungsräumen«, in *Queeres Kino / Queere Ästhetiken als Dokumentationen des Prekären*, hg. v. Astrid Deuber-Mankowsky und Philipp Hanke, Cultural Inquiry, 22 (Berlin: ICI Berlin Press, 2021), S. 119–47 <[https://doi.org/10.37050/ci-22\\_06](https://doi.org/10.37050/ci-22_06)>

ANGABE ZU DEN RECHTEN:

© bei den Autor\*innen

Dieses Werk ist veröffentlicht unter einer Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

**ABSTRACT:** Der Beitrag befasst sich anhand von künstlerischen Arbeiten von Bettina Malcomess mit prekären Sichtbarkeiten und instabilen Narrativen im audiovisuellen Post-Apartheid-Archiv. Dabei werden das Nachwirken von Imperialismus und Apartheid in Südafrika und Strategien der Dekolonialisierung in künstlerischen Praktiken thematisiert.

**SCHLAGWÖRTER:** Post-Apartheid; Archiv; Experimentalfilm; Performance

---

## Archive queeren?

### Prekäre Sichtbarkeiten und instabile Erzählungen in filmischen Post-Apartheid-Erinnerungsräumen

MARIETTA KESTING

Die installative und performative Filmarbeit *The Memories of Others* der weißen südafrikanischen Künstlerin Bettina Malcomess dient diesem Text als Ausgangspunkt für ein Auffächern der in ihr angelegten Spuren und Thematiken.<sup>1</sup> Malcomess' Familie hat britische und deutsche Migrationsgeschichten, die sie in ihren theoretischen und künstlerischen Arbeiten verfolgt. Für ihre performativen Projekte hat sie das Alter Ego Anne Historical geschaffen, die schon durch ihren Nachnamen mit der Geschichtsforschung verbunden ist. Zu den wiederkehrenden Topoi in ihrem Werk gehören mediale Spuren des britischen Empire und Repräsentationen im Museum, prekäre Archive, soziale Räume sowie Experimente mit Figuren, die Trickster, Mechaniker oder eben Alter Egos sein können und teilweise im Genre Slapstick stattfinden. Durch die unterschiedlichen Frames und Rahmungen, die in Malcomess' Arbeit verhandelt werden, lassen sich Aspekte einer dekolonialen und einer queeren Medienpraxis und -theorie formulieren. »Afrika darstellen«, so stellte Edward Said fest, »heißt in den Kampf um Afrika eintreten, der wiederum zwangsläufig mit dem späteren Widerstand, der Entkolonisierung verbunden ist.«<sup>2</sup>

---

1 *The Memories of Others*, Regie: Bettina Malcomess (Bettina Malcomess, 2015).

2 Edward Said, *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*, übers. v. Hans-Horst Henschen (Frankfurt a. M.: Fischer, 1994), S. 114.

Im heutigen Post-Apartheid-Südafrika finden sich komplexere Verflechtungen von Privilegien, Machtasymmetrien und Diskriminierung, als es die einfache Dichotomie »First World« (Europa) versus »Third World« (Afrika) vermuten lassen könnte, und deren gemeinsames Erbe und Beeinflussungen im Folgenden immer wieder aufscheinen. Durch die Betonung einer gemeinsam erlebten Moderne in den Metropolen Südafrikas und einer experimentellen Lesart von Archivmaterialien werden auch spekulative Narrationen möglich, in denen Malcomess sich nicht in der Rolle einer kanonischen Erzählerin befindet. Malcomess orientiert sich an dekolonialen Diskursen und untersucht die gleichzeitige Verwicklung der visuellen Medien mit Überwachungsregimen, (lückenhafter) Wissensproduktion und Entertainment und bietet eine Interpretation der imperialen Geschichte in der Gegenwart an.

#### QUEERE ZEITREISEN, TRAUMATISCHE LOOPS SOWIE IHRE UTOPISCHEN UND DYSTOPISCHEN MOMENTE

Die Arbeit *The Memories of Others* ist eine 2-Kanal-Projektion.<sup>3</sup> Der eine Kanal zeigt einen Experimentalfilm, der neben Archiv-Filmaufnahmen und einer Zeichentrickszene primär Standbilder enthält, und der zweite Kanal zeigt die Aufzeichnung einer Live-Performance von Luca Canal, unterlegt mit Musik von Richard Bruyn.

Malcomess mobilisiert unbekannte Archivaufnahmen und beginnt mit der Jahreszahl »1936«, gefolgt von der Texteinblendung »The Year of the Great African Air Race«.<sup>4</sup> Der Screen ist in drei Ebenen aufgeteilt, zwei Bildfenster links und rechts im oberen Bereich nebeneinander, und ein Textbereich darunter. Das linke Fenster zeigt

3 Die Arbeit wurde unterstützt vom Johannesburg Pavillion, Venedig Biennale; Kamera: Bettina Malcomess, Arya Laloo, Gabriel Hope; mit Bettina Malcomess, Luca Canal; Musikkomposition: Richard Bruyn; digitale und 35mm-Film-Einzelbilder. Der ca. 9-minütige Film wurde in unterschiedlichen Versionen gezeigt, teilweise mit Live-Performances. Davon gibt es wiederum eine Dokumentation, die den Film und die parallel stattfindende Performance zeigt. Zuerst war sie sogar als 3-Kanal-Arbeit konzipiert, konnte aber noch nie so realisiert werden (unveröffentlichte E-Mail von Bettina Malcomess an die Autorin).

4 Es handelt sich um das Schlesinger-Flugzeugrennen, das im Folgenden noch genauer behandelt wird.

historische Aufnahmen aus dem Jahr 1936, in denen Männer Modellflugzeuge in den Händen halten und deren Propeller drehen. Im rechten Bildfenster ist ein Performer, Luca Canal, vor einem weißen Hintergrund zu sehen, dort wiederholt sein Schatten seine Bewegungen. Menschen können nicht fliegen, Canal versucht es pantomimisch trotzdem, mit langen fließenden Bewegungen seiner Arme deutet er es an. Außerdem sind seine emphatisch ausgeführten, betonten Bewegungen auch eine Parodie der standardisierten Sicherheitseinweisungen durch Flugbegleiter\_innen.

Grundlage für die Entstehung von *The Memories of Others* waren Archivmaterialien des Schlesinger-Flugzeug-Rennens 1936,<sup>5</sup> benannt nach Isidore William Schlesinger, einem österreich-jüdischen Großindustriellen, der 1894 aus den USA nach Südafrika auswanderte und dort als Finanzmagnat und Unternehmer in der gerade entstehenden Unterhaltungsindustrie tätig war. Die Route des Rennens zeichnet den Einflussbereich des britischen Empire nach: Sie sollte in Portsmouth, Großbritannien beginnen, mit Zwischen-Stopps in Belgrad und Kairo, dann quer über den afrikanischen Kontinent, über Khartum, Nairobi und Johannesburg führen, um in Kapstadt zu enden. Als medialisiertes Spektakel sollte es gleichzeitig die 1936 in Johannesburg zum ersten Mal stattfindende Empire-Ausstellung promoten, die mit dem 50. Jubiläum der Stadtgründung zusammenfiel.<sup>6</sup> Jean-Louis Comolli bezeichnete die Verbreitung der medialen Reproduktionstechnologien im 19. Jahrhundert im Rahmen der kolonialen Expansion Europas als »frenzy of the visible« (visuellen Rausch): »By journeys, explorations, colonisations, the whole world becomes visible at the same time that it becomes appropriatable.«<sup>7</sup> Das imperiale Flug-Rennen scheiterte als PR-Veranstaltung jedoch völlig, denn nur eines der zu

5 Viele von Malcomess' Arbeiten existieren in unterschiedlichen Ausführungen oder Inkarnationen, zuerst war sie auf die Materialien zu dem Flugzeugrennen bei der Recherche für das mit Dorothee Kreutzfeldt realisierte Buchprojekt, *Not No Place: Johannesburg. Fragments of Space and Time* (Johannesburg: Jacanda, 2013), gestoßen.

6 Die Empire-Ausstellung war eine 1936 im Stil der Weltausstellungen gehaltene Großveranstaltung der Union of South Africa, mit über 500 teilnehmenden Ausstellern. Cati Coe, »Histories of Empire, Nation and City: Four Interpretations of the Empire Exhibition, Johannesburg 1936«, *Folklore Forum*, 32.1–2 (2001), S. 3–30.

7 Jean-Louis Comolli, »Machines of the Visible«, in *The Cinematic Apparatus*, hg. v. Teresa de Lauretis und Stephan Heath (New York: St. Martin's, 1980), S. 121–42, hier S. 122–23 <[https://doi.org/10.1007/978-1-349-16401-1\\_10](https://doi.org/10.1007/978-1-349-16401-1_10)>.



Abb. 1. Film-Still, *The Memories of Others*, Regie: Bettina Malcomess  
(Bettina Malcomess, 2015).

Beginn noch vierzehn Teams gelangte überhaupt ins Ziel. Gerade dieses Scheitern scheint Malcomess' Interesse an dem Material geweckt zu haben.

In *The Memories of Others* sind zahlreiche Spuren zu finden, die von den Rezipient\_innen entschlüsselt werden können, und die zum Teil erst bei wiederholtem Ansehen erkennbar werden. Es lohnt sich folglich einen zweiten Blick auf die Eröffnungssequenz zu werfen: Die Kamera vollführt einen Schwenk über die Piloten, scheinbar alles weiße Männer, fein angezogen mit Schlips und Anzug. Sie halten Modellflugzeuge in den Händen wie Spielzeuge, und drehen deren Propeller (s. Abb. 1). Die Geste des Drehens scheint die Erinnerung zu aktivieren, welche die Zeit zurückdrehen kann. Das Voiceover beginnt mit der autobiografischen Aussage von Malcomess »I was told that as a child I knew another language, I forgot that language and as a result, forgot myself«. In Südafrika gibt es nach Ende der Apartheid elf offizielle Sprachen, vorher waren es nur die zwei »weißen« Sprachen Englisch und Afrikaans.<sup>8</sup> Die andere Sprache, die Malcomess als weißes Kind verstehen konnte, war isiZulu, vielleicht weil sie von einer

8 Für einen Überblick über Südafrikas Sprachen und ihre Verteilung, siehe South African Government, »South Africa's People«, Sektion »Languages« <<https://www.gov.za/about-sa/south-africas-people#languages>> [Zugriff 5. Juni 2021].

schwarzen Nanny betreut wurde oder es schwarze Hausangestellte gab, die isiZulu mit ihr sprachen? Wie Derek Hook im Zusammenhang mit den intimen Verhältnissen von weißen Kindern zu den schwarzen Hausangestellten ihrer Familien herausstellt:

Such are the complexities and ambivalences of psychical life: oppressor and oppressed alike might share a mode of melancholic (or nostalgic) attachment to what has gone before, just as there may be significant differences in how a given social constituency responds to unprocessed loss.<sup>9</sup>

Die Arbeit begibt sich somit auch auf persönliche Spurensuche und verfolgt das Nachwirken der südafrikanischen Geschichte in der Biografie der Künstlerin, die auch das Vergessen miteinschließt. Als Erwachsene kann sie die andere Sprache, isiZulu, nicht mehr aktiv erinnern (s. auch die unterschiedlichen Übersetzungen in Abb. 3, die unterste ist in isiZulu).

Ein Blick zurück ins visuelle Material: Der Schwenk wird aus einer erhöhten Position von links nach rechts fortgesetzt, die Kamera konzentriert sich auf die Aktion der Hände (das Drehen der Propeller) und schneidet daher die Köpfe der Männer ab. Durch die Vervielfältigung derselben Geste von unterschiedlichen Händen wird eine taktile Ebene aufgerufen. Ein kleinerer Mann ist in der Halbtotale sichtbar, auch er blickt konzentriert nach unten auf seine Hände und das Spielflugzeug darin. Hatten die Männer Regieanweisungen erhalten, und sind die Modellflugzeuge vielleicht Requisiten? Wahrscheinlich wollten die Reporter sichergehen, dass die Piloten auch in diesem Gruppenbild als solche erkennbar werden, ohne dass sie im Cockpit sitzen. Zwar ist über die Piloten nichts weiteres bekannt, aber es ist davon auszugehen, dass sie qua ihrer Tätigkeit hegemoniale weiße koloniale Männlichkeit verkörpern, im Zeitalter des sich transformierenden britischen Empire. Südafrika hatte im britischen Commonwealth seit der Balfour-Erklärung 1926 Dominion-Status. Wie Elahe Haschemi Yekani ausführt, »Masculinity becomes an important realm of stabilising the construction of modern European superior-

---

9 Derek Hook, »Apartheid's Lost Attachments (2): Melancholic Loss and Symbolic Identification«, *Psychology in Society*, 43 (2012), S. 54–71, hier S. 69 <<http://ref.scielo.org/t48grs>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

ity.«<sup>10</sup> Tatsächlich wirkt bereits die Idee eines Flugzeug-»Rennens« wie aus (kolonialen) Abenteuer geschichten entnommen,<sup>11</sup> die häufig eine nostalgische Sehnsucht und einen restaurativen Impuls nach der Norm einer (weißen) dominanten Männlichkeit beinhalten.<sup>12</sup>

Einerseits lenkt Bettina Malcomess unsere Blicke auf die Geste der Hände, und verwehrt den Männern damit die typisch heroische Inszenierung. Die Piloten scheinen auf gewisse Art zu Kindern zu regredieren, sie spielen unbeholfen mit den Modellflugzeugen. Man sieht ihre Köpfe und Gesichter fast nicht, sie bleiben anonym und sind bloß Techniker oder Schauspieler, die aber nicht genau wissen, als wen sie sich ausgeben sollen. Eine andere Lesart wäre, die Piloten als Inbegriff für ein imperiales Experiment zu sehen, für diejenigen, die mit Südafrika wie mit einem Spiel- oder Modellland umgehen, einer Experimentierzone des Westens, die man in Besitz nehmen und ausbeuten kann – und für die dieser Aktion innewohnenden (grotesken) Gewalt. Es ist gerade eine Stärke der Arbeit, dass sie mehrere Interpretationen erlaubt, und sich nicht auf eine festlegt und sich auch für die (unfreiwillige) Komik und das Scheitern interessiert.

In der folgenden Einstellung wird eine Karte des afrikanischen Kontinents gezeigt. Dort ist verzeichnet, welches Team an welchen Orten und unter welchen Umständen Zwischenstopps einlegte. Bei Khartum ist die Notiz: »Victor Smith Oil Tank Trouble Earlier« zu lesen. Darunter steht der von Malcomess eingefügte Satz: »The movement of these images is almost impossible to separate from the movements of war.« Dieser Satz erinnert an Harun Farockis Filmtitel *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* und bearbeitet verwandte Themen:<sup>13</sup> Der Blick von oben und auf das, was zerstört oder in Besitz genommen werden kann; das Flugzeug und die Landkarte als (neo-)koloniale Werkzeuge der Bewegung, zur Beobachtung und Eroberung.

10 Elahe Haschemi Yekani, *The Privilege of Crisis: Narratives of Masculinities in Colonial and Postcolonial Literature, Photography and Film* (Frankfurt a. M.: Campus, 2011), S. 41.

11 Siehe z. B. Jules Verne, *Reise um die Erde in achtzig Tagen*, übers. v. Erich Fivian, franz. Erstveröffentlichung 1873 (Zürich: Diogenes, 1973).

12 Im Original: »a nostalgic longing for as well as a restorative impetus of unchallenged norms of dominant masculinity«; siehe Haschemi Yekani, *Privilege of Crisis*, S. 42.

13 *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, Regie: Harun Farocki (Harun Farocki Filmproduktion, 1989). Für weitere Details zum Film siehe Harun Farocki <<https://www.harunfarocki.de/de/filme/1980er/1988/bilder-der-welt-und-inschrift-des-krieges.html>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

Wie Paul Virilio in *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung* essayistisch entwickelte, gilt seit der Erfindung des Kinos: »Krieg ist Kino und Kino ist Krieg.«<sup>14</sup> Eine herausragende Rolle nimmt dabei der entfesselte, bewegliche Blick aus der Luft, die möglichst lückenlose Überwachung sowie der Zusammenschluss von Bewegtbild und (Kampf-)Flugzeug ein. Ebenso ist auf die Analogien zwischen »schießen« und »fotografieren«, etwa im technischen Zusammenschluss bei der von Étienne-Jules Marey konstruierten fotografischen Flinte, immer wieder hingewiesen worden. In der südafrikanischen Geschichte unter der Herrschaft des britischen Empires gibt es viele Belege für den Nexus Blick und Macht, wie ihn Virilio beschrieb. Die siegreichen Flugzeuge des Rennens sollten 1936 von einem extra für sie gebauten »Tower of Light« in Johannesburg empfangen werden, der eine Art futuristischer Leuchtturm der Empire-Ausstellung und gleichzeitig Navigationshilfe für den Flugverkehr sein sollte. Der Architekt und Professor Geoffrey Pearse hatte ihn konstruiert, er bestand aus Beton und einer leuchtenden Kuppel mit Aussichtsplattform. Der Licht-Turm erinnert an Albert Speers reine Lichtarchitekturen für die Nationalsozialisten 1933 in Berlin und 1937 in Nürnberg. Das Voice-over erzählt: »Hitlers Olympiade war die erste, die *live* im Fernsehen übertragen wurde.«<sup>15</sup> Die Aussage verweist auf die Verknüpfung von Entertainment, Medien und Krieg. Diese Spur bezieht sich auch auf die Biografie von Malcomess' eigenem Großvater, der zu jener Zeit sehr jung als Soldat eingezogen wurde, in der Nähe von Paris stationiert war und dort Selbstmord beging.

In Südafrika gehörte der allsehende Blick aus der Luft bis zum Ende der Apartheid der weißen Minderheit. Die Townships für die als »afrikanisch« klassifizierte Bevölkerungsmehrheit wurden so gebaut, dass sie einfacher zu überblicken und zu kontrollieren waren. Wie Jacob Dlamini es rückblickend anhand des Townships Katlehong beschreibt:

14 Paul Virilio, *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, übers. aus dem Frz. v. Frieda Grafe und Enno Patalas (München: Hanser, 1986), S. 47.

15 Übersetzung des Voiceovers durch die Autorin. Siehe die Olympia-Sondersendung am 1. August 1936 des Fernsehsenders Paul Nipkow, Berlin <<http://www.fernsehmuseum.info/1936-die-olympiade.html>> [Zugriff: 5. Juni 2021].



It was laid out in a grid, with streets that intersected at 90-degree angles, followed by neat curves and ended in T-junctions. [...] The streets, on which sat houses of various sizes had no names. But each house had a number. [...] Kathlehong's house numbers were not daubed, it should be said, in blood, but black paint. But it is no exaggeration to say that they, too, were intended to give government officials a God's eye view of the township, to make the area legible.<sup>16</sup>

Weiß und europäisch codierte Orte erhielten von der Apartheidregierung offizielle Namen, afrikanische häufig nur Nummern oder betont formale Bezeichnungen wie »South-Western Township« – Soweto. Township-Bewohner\_innen hatten auch keine »normalen« Postadressen.<sup>17</sup> Dennoch betont Dlamini an späterer Stelle, dass er eine gewisse Verbundenheit zu dem Ort seiner Kindheit verspürt, denn die sozialen und kulturellen Praktiken, die dort stattfanden, waren nicht nur eine Reaktion auf die Unterdrückung durch die Apartheidregierung.<sup>18</sup> Dort fand trotz aller Einschränkungen ein anderes Leben statt und mehr, als aus der weißen Perspektive aus der Luft mit dem ominösen »God's eye view« sichtbar war.<sup>19</sup>

In Malcomess' Arbeit wird neben einer Geschichte des »überlegenen«, privilegierten Blicks aus der Luft jedoch auch ihr eigenes Schwindelgefühl thematisiert und damit das Blick-Regime dekonstruiert. Vielleicht ließe sich sogar behaupten, ihre Beschäftigung hiermit trägt auch Züge einer Selbsttherapie und damit einer teilweisen Überwindung ihrer Gleichgewichtsstörung. Die Arbeit führt den »göttlichen« Blick von oben vor, um ihn im Überblickverlust, Vertigo und dem Gefühl des Fallens zu dekonstruieren und letztere durchzuarbeiten.

16 Jacob Dlamini, *Native Nostalgia* (Auckland, ZA: Jacana, 2009), S. 45.

17 Außerdem durften sie Postämter nur durch separate Eingänge und an einem von den Weißen getrennten Counter benutzen, dies fiel unter die sogenannte »petty apartheid«, die das Alltagsleben mit Gesetzen durchzog. Siehe hierzu auch Ivan Vladislavić, *Double Negative* (Kapstadt, ZA: Umuzi, 2011), S. 133: »Under apartheid, township dwellers and people in the rural areas had been denied access to mail services, the pamphlet said, many did not even have proper addresses.«

18 Dlamini, *Native Nostalgia*, S. 108.

19 Siehe Donna Haraways prominente Kritik des »God trick« in »Situated Knowledge: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective«, *Feminist Studies*, 14.3 (1988), S. 575–99, hier S. 581.

SOZIALITÄTEN, HYBRIDE ORTE, PREKÄRE MÖGLICHKEITSRÄUME  
– SWING

Das Voiceover in *The Memories of Others* informiert nüchtern: »The Merry Blackbirds performed swing on a boat on a man-made lake. Nobody danced.«<sup>20</sup> Die *Blackbirds* waren eine schwarze Jazz-Swing-Band, die zuerst nach ihrem Leiter *Motsieloa's Band* hieß.<sup>21</sup> Dieser Name wurde für das weiße Publikum in *Blackbirds* geändert. Dennoch war Musik einer der wenigen kulturellen Bereiche, in denen schwarze Südafrikaner\_innen Erfolg haben durften. Wie Elizabeth Freeman – jedoch in einem allgemeineren Kontext prekärer Communities – schreibt: »Some groups have their needs or freedoms deferred or snatched away, and some don't. Some cultural practices are given the means to continue; others are squelched or allowed to die on the vine.«<sup>22</sup>

Während in den 1930er Jahren Apartheid und Segregation in Südafrika geplant wurden, wird gleichzeitig zu der Musik von schwarzen Performer\_innen gefeiert. Es wirkt wie ein bizarres Bild, in dem ein Teil der politischen Widersprüche sichtbar wird. Konzerthallen, Jazzclubs und Bars waren einige der raren Orte, an denen sich als »schwarz« und »weiß« klassifizierte Menschen – zumindest für die Dauer eines Konzertes – noch treffen konnten. Musik und Gesang galten als harmlos und dienten daher hin und wieder auch als Vorwand oder Cover für politische oder aktivistische Projekte. Ein Beispiel ist, Ende der 1950er Jahre, Lionel Rogosins Film *Come Back, Africa*, der als Musikedokumentarfilm deklariert wurde, um die Dreherlaubnis der Apartheidregierung zu erhalten.<sup>23</sup> Folglich waren Gesangs- und Bandformationen eine signifikante Möglichkeit für die Bewohner\_innen

20 Christopher Ballantine, »Music and Emancipation: The Social Role of Black Jazz and Vaudeville in South Africa between the 1920s and the Early 1940s«, *Journal of Southern African Studies*, 17.1 (1991), S. 129–52 <<https://doi.org/10.1080/03057079108708269>>.

21 Siehe weitere Stücke, wie *Nkosi Sikelel' I Afrika*, Griffiths Motsieloa and Company, Audio-Aufnahme, YouTube <<https://www.youtube.com/watch?v=zt6qAunD8Us>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

22 Elizabeth Freeman, »Time Binds, or, Erotohistoriography«, *Social Text*, 23.3–4 (84–85) (Fall–Winter 2005), S. 57–68, hier S. 57 <[https://doi.org/10.1215/01642472-23-3-4\\_84-85-57](https://doi.org/10.1215/01642472-23-3-4_84-85-57)>.

23 *Come Back, Africa*, Regie: Lionel Rogosin (Lionel Rogosin, 1959); Script geschrieben von Bloke Modisane, Lewis Nkosi und Lionel Rogosin.

der Townships, eine gewisse Form von Freiheit sowie sozialen Trost zu erleben. Gleichzeitig sollten sie auch nicht als zu positiv eingeschätzt werden, denn die schwarzen Performer\_innen wurden häufig finanziell ausgebeutet. Einige hatten Suchtprobleme, die nicht behandelt wurden, und keine langfristigen Perspektiven, sodass viele Musiker\_innen dieser Periode jung starben, wenn sie nicht ins amerikanische Exil gingen, wie es etwa Miriam Makeba tat.

Außerdem kommt im Voiceover die künstlich konstruierte Landschaft zur Sprache, das Boot mit der Swing-Darbietung befindet sich auf einem »man-made lake«, also einem artifiziellen See. Die imperiale Imagination gibt vor, wie ein Park auszusehen hat, und wie folglich nicht nur Siedlungen, sondern auch ihre Umgebungen gestaltet werden. Wenn es keinen See gab, wurde eben künstlich einer angelegt, wie es auch der südafrikanische Schriftsteller Ivan Vladislavić kommentierte:

In Johannesburg, the Venice of the South, the backdrop is always a man-made one. We have planted a forest the birds endorse. For hills, we have mine dumps covered with grass. We do not wait for time and the elements to weather us, we change the scenery ourselves, to suit our moods. Nature is for other people in other places.<sup>24</sup>

Von der Landschaft, ihrer Einhegung und Konstruktion lassen sich Verbindungen zu der psycho-sozialen Konstruktion des rassistischen Apartheidstaates ziehen. In Südafrika zeigt sich historisch und gegenwärtig überaus deutlich die zur Formel gewordene Aussage: »Wie Macht in (urbane und ländliche) Räume eingeschrieben ist.«<sup>25</sup> Die Künstlichkeit der gebauten Umgebungen in Südafrika ist freilich, wie das Beispiel von Vladislavić zeigt, immer wieder in ihren komischen und ironischen Aspekten thematisiert worden, es gibt jedoch auch kein »Zurück« zu einem vermeintlichen Natur-Zustand.

24 Ivan Vladislavić, *Portrait with Keys: The City of Johannesburg Unlocked* (London: Granta, 2006), S. 90.

25 Siehe hierzu u. a. auch die Arbeiten von David Goldblatt, *South Africa: The Structure of Things Then* (New York: Monacelli, 1998); David Harvey, »The Political Economy of Public Space«, in *The Politics of Public Space*, hg. v. Setha Low and Neil Smith (New York: Routledge, 2006); und Jonathan Cane, *Civilising Grass: The Art of the Lawn on the South African Highveld* (Johannesburg: Wits University Press, 2019).

## SLAPSTICK, GESTEN, TRICKS IM MEDIUM (STUMM-)FILM

Slapstick beinhaltet immer eine tragische Komponente, doch er kann auch etwas Widerständiges entwickeln, indem er sich dem Realitätsseffekt entzieht, und etwa den Gesetzen der Physik widerspricht. Jacques Rancière hat diesen Aspekt von Slapstick genauer anhand von Charlie Chaplins *The Great Dictator* entwickelt.<sup>26</sup> Rancière versteht Chaplins Film als eine »Erweiterung einer fiktionalen Form«, die schon Ende der 1990er Jahre nicht mehr auf dieselbe Art möglich wäre.<sup>27</sup> Denn, so führt er damals aus: »[...] unser Meinungsregime [lehnt] solch zweifelhafte Verknüpfungen des Sinnlichen ab, wie sie von der mimetischen Kette Chaplin/Charlie/der Barbier/Hynkel/Hitler gebildet werden, bei der man nicht mehr weiß, wer wer ist und wer wen imitiert, wo die Realität beginnt und wo sie aufhört.«<sup>28</sup>

Auch Malcomess experimentiert mit einer Neuzusammensetzung und einem Wiederaufführen von historischen Materialien mit fiktionalen Öffnungen, wie sie beispielsweise in dem Format der historischen Dokumentation im Fernsehen keinen Platz finden würden. So wird in *The Memories of Others* einer der ältesten Filmtricks vorgeführt – wir sehen die Szene rückwärts, in der die Piloten die Modellflugzeuge in die Luft gleiten ließen: Nun fliegen die kleinen Modellflugzeuge hier wie von selbst zurück in die Hände der Piloten.<sup>29</sup> Hier entsteht ein Slapstick-Moment in dem ruckartigen Wiederauffangen der Flugzeuge, welches eigentlich das Loswerfen zeigt. José Esteban Muñoz bezog sich teilweise auf Chaplin in seinen Überlegungen zur Bedeutung von Gesten als Ausdrucksspuren und stellte fest: »Concentrating on gesture atomizes movement. These atomized and particular movements tell tales of historical becoming.«<sup>30</sup> Malcomess betreibt durch das Rückwärts-Abspielen und den Loop auch Gestenanalyse. Sie »queert« die Bewegung der Piloten und versucht damit eine an-

26 Jacques Rancière, *Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film*, übers. aus dem Frz. von J. Radlmaier, hg. v. Sulgi Lee und Julian Radlmaier (Berlin: August Verlag, 2012), S. 24; *The Great Dictator*, Regie: Charles Chaplin (Charles Chaplin Productions, 1940).

27 Ebd.

28 Ebd., S. 25.

29 *The Memories of Others*, ca. 9 min, hier 3:10.

30 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York: NYU Press, 2009), S. 67.

dere Geschichte zu erzählen und imperiale weiße Männlichkeit zu dekonstruieren. Sie ist als weiße Südafrikanerin in ihren historischen Spurensuchen immer wieder mit weißer imperialer und kolonialer Männlichkeit konfrontiert, mit einer Geschichte der Gewalt und Unterdrückung, in der es kaum weibliche Figuren als Handelnde gibt, und insgesamt kaum Figuren erinnert werden, mit denen ihr die Identifizierung leicht fallen könnte. Wie J. Jack Halberstam beim Nachdenken über queere Zeitlichkeiten und Räume betont hat: »They [queere Zeitlichkeiten und Räume] also develop according to other logics of location, movement, and identification. If we try to think about queerness as an outcome of strange temporalities, imaginative life schedules and eccentric economic practices, we detach queerness from sexual identity [...]«.<sup>31</sup> Um die monolithische Geschichtserzählung von Südafrika zu erweitern, ohne dabei die bekannten Fakten zu negieren, beschäftigt sich Malcomess auch mit, wie sie nach Deleuze und Guattari genannt werden könnten, »kleinen« Erzählungen.<sup>32</sup>

Die Auseinandersetzung mit Slapstick ist ein wiederkehrendes Motiv von Malcomess und wird in der späteren 8mm-Arbeit *Afterimages* (2019) weitergeführt, für die sie als Ausgangsmaterial ein kurzes Stück eines Filmes von Charlie Chaplin nutzt.<sup>33</sup> Eine historische Fußnote hierzu lautet, dass schwarze Minenarbeiter in Südafrika rassistische Bildungs- und Aufklärungsfilme ansehen mussten. Ihnen wurden aber auch Charlie Chaplin-Filme und Western gezeigt. Sie bevorzugten Chaplin, den sie in isiZulu »the drunken one« nannten. Malcomess performt in dem kurzen Stummfilm *Afterimages* selbst als ihr Alter Ego Anne Historical zusammen mit dem Tänzer Thabo Rapoo, beide arbeiten wiederum an Gesten und deren Re-Enactment. Muñoz verglich in *Cruising Utopia* den physischen Ausdruck von Chaplin aus den 1920er Jahren mit denen des schwarzen, queeren Performers Kevin Aviance und stellte fest:

31 J. Jack Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (New York: NYU Press, 2005), S. 1.

32 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, übers. v. Burkhart Kroeber (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996).

33 *Afterimages*, Regie: Bettina Malcomess (Bettina Malcomess, 2019); Kamera: Bettina Malcomess, Gretchen Blegen, Eduardo Dumamede, Lauren Mulligan; mit Thabo Rapoo, Marc Gabriel, Anne Historical; 8mm-Film, 4:09 min.

Although Kevin Aviance and Charlie Chaplin are an unlikely match, one a little white tramp and the other a big black queen, both are masters of the historically dense queer gesture. Aviance, like Chaplin before him, calls on an expressive vocabulary beyond the spoken word. For both men, the body in motion is the foundation of a visual lexicon in which the gesture speaks loud and clear.<sup>34</sup>

In dem dazugehörigen Verweis erklärt Muñoz weiter, dass er mit »historically dense queer gesture« eine Geste bezeichnet, deren Sinn und konnotative Kraft mit antinormativen Bedeutungen verdichtet sind (»whose significance and connotative force is dense with antinormative meanings«).<sup>35</sup> Dieser Gestenvergleich, über lange Zeiträume hinweg, ist nur möglich durch die Dokumentation dieser Körpersprache auf Filmaufnahmen der Performances. Malcomess verwendet diese Methode in ihrer künstlerischen Film- und Performance-Arbeit, indem ihre Performer\_innen und sie selbst historische Gesten aufnehmen, wiederholen und dennoch auch in der Gegenwart abwandeln. Es geht nicht um ein perfektes Nachspielen von Chaplin oder anderen Figuren, sondern um die Differenz in der Wiederholung, auch im Sinne eines Scheiterns der genauen Wiederholung, und damit um die Perspektive aus der Jetztzeit auf das historische Material.

In *The Memories of Others* folgt nach der rückwärts abgespielten Sequenz ein grafisches Bild aus einer Broschüre der Notfallmaßnahmen (s. Abb. 2). Dieses sollte zu dem ganz und gar eindeutigen und normativen Bildmaterial dieser Welt zählen (s. auch Abb. 3, linker Teil), dient es doch dazu, lebensrettende Maßnahmen zu vermitteln.<sup>36</sup> Doch auch hier lässt sich beim genauen Hinsehen eine Irritation ausmachen, deren Deutung und Ursprung nicht eindeutig zu klären sind. Zu sehen sind die ersten zwei Reihen in einer Passagiermaschine, in der jeweils eine Frau sitzt (sie haben Röcke an und ihre hochhackigen Schuhe ausgezogen), und die *Brace*-Position einnimmt, so als ob eine Notlandung bevorstünde.

34 Muñoz, *Cruising Utopia*, S. 67.

35 Ebd., S. 198, siehe Fußnote 5.

36 Selbstverständlich gibt es aber bereits künstlerische Appropriationen, Imitationen und Zitate dieser Art von Bildmaterialien wie etwa von Coco Fusco, *A Field Guide for Female Interrogators* (New York: Seven Stories Press, 2008). Einige Seiten sind online verfügbar auf *Coco Fusco* <<https://www.cocofusco.com/a-field-guide-for-female-interrogators>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

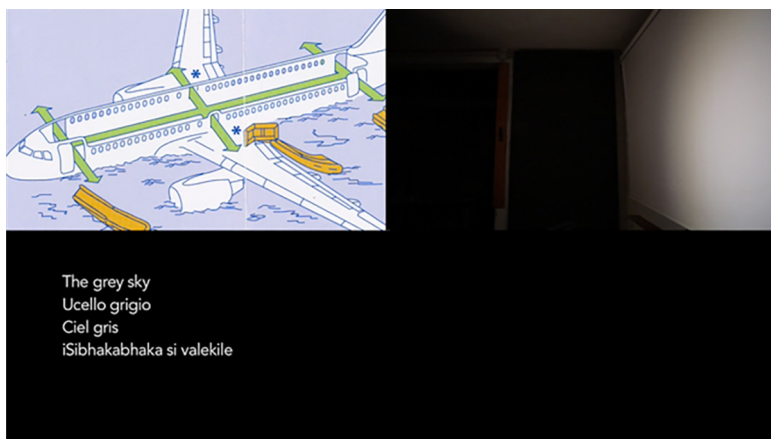


Abb. 2 und 3. Film-Stills, *The Memories of Others*, Regie: Bettina Malcomess (Bettina Malcomess, 2015).

Die Frau in der vordersten Reihe hat eine schwarze Kapuze über ihrem Kopf und schwarze Strümpfe an, ihre Beine und Hände sind dagegen weiß. Ist das eine unvermutete und absurde Spur in Richtung eines Uneindeutig-Werdens oder *Ethnic Drag*?<sup>37</sup> Oder ist sie eine Ter-

37 Siehe u. a. Katrin Sieg, *Ethnic Drag: Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002).

roristin oder Kriminelle, die ihr Gesicht verstecken will oder muss? Je genauer hingesehen wird, desto merkwürdiger erscheinen selbst scheinbar einfach lesbare Bilder. Die Frau in der zweiten Reihe hat ihre Hände vor ihrem Gesicht, welches nur eine weiße Fläche ist – hält sie sich vor Angst die Augen zu? Oder versucht sie ihren Kopf im Falle eines Aufpralls zu schützen? Während die tatsächlichen Piloten selbstverständlich nur Männer sind, werden die Passagiere alle als weiblich dargestellt.

Die Übung des *case of emergency* ruft in Südafrika auch assoziativ die 1980er Jahre auf, als die Apartheidregierung immer wieder den »State of Emergency« deklarierte, welcher die sowieso schon stark reglementierte Zivilgesellschaft beschränkte, zu Massenverhaftungen führte und die Rechte der Polizei und Armee erweiterte.<sup>38</sup> Da der »State of Emergency« immer wieder verlängert wurde, bekam er den Charakter eines fast dauerhaften Ausnahmezustands.

#### ALTER EGOS, ZWILLINGE, VERDOPPLUNGEN, ZEITREISEN

Wie bereits erwähnt, tritt Malcomess auch als Performancekünstlerin unter dem Alter Ego Anne Historical auf. Mit dieser Figur, die sie als Maskierung strategisch einsetzt, verfolgt die Künstlerin eine Verdopplung und Multiplikation von Positionierungen, zwischen Mechanikerin und Trickbetrügerin oder *trickster*, woanders hinführend als zu ihrer subjektiven Perspektive. Sie beschreibt diese unsichere Position anhand des Einsatzes ihrer eigenen und anderer Stimmen wie folgt: »As such, the voice in my work is always multiple, at times even mechanical, like the trickster it is not necessarily rooted in my own subjective position.«<sup>39</sup> Diese Strategie weist Parallelen zu und Einflüsse vom performativem Umgang mit Archivmaterialien in den Arbeiten des libanesischen Künstlers Walid Raad und seiner imaginären Forma-

38 1985 wurde der »State of Emergency« zuerst für die Gegenden Eastern Cape sowie Pretoria-Witwatersrand-Vaal deklariert, und wenig später auch auf das Western Cape ausgedehnt, siehe South African History Archive (SAHA), »A State of Emergency«, n.d. <[http://www.saha.org.za/ecc25/ecc\\_under\\_a\\_state\\_of\\_emergency.htm](http://www.saha.org.za/ecc25/ecc_under_a_state_of_emergency.htm)> [Zugriff: 5. Juni 2021].

39 Bettina Malcomess in einer unveröffentlichten E-Mail an die Autorin am 18. Januar 2020.



tion The Atlas Group sowie von Filipa César auf.<sup>40</sup> Gleichzeitig schafft Malcomess auch ihre eigenen Figuren, damit ihr diese bei ihrer Arbeit helfen. Ihre spekulativen Rekonstruktionen von Erinnerungen und der Geschichte des urbanen Raumes werden auch durch eine Figur mit dem Namen *Jack* vorangetrieben. Jack ist eine gender-fluide, zeitreisende Person und Anne Historicals nicht-identische Zwillingsfigur, die Malcomess aus einer Notwendigkeit heraus schuf:

Jack emerged as a figure who I needed to walk the city of Joburg as a man on my behalf. >He< is a >he< because Joburg is such a masculine city. He may be read as a white man in some of the passages, but in fact he is not necessarily, and this is revealed at the end of the book [*Not No Place*] in a kind of clue. But again, I never know.<sup>41</sup>

Diese aktive Verweigerung einer eigenen festen Identitätsposition zieht sich durch ihre gesamten Arbeiten, und hat auch Auswirkungen auf den Output. Anstatt gesichertes historisches Wissen zu produzieren, entstehen spekulative Ideen und prekäre Erinnerungen, die sich auf Archivmaterialien beziehen, ohne sie zu kanonisieren. Auf eine gewisse Art wird damit das gesamte dokumentarische Dispositiv der Fotografie als Spurensicherung erschüttert, wie Walter Benjamin und Roland Barthes es beschrieben.<sup>42</sup> Es geht um mehr als das »Es ist so gewesen ...«, der Prozess von Erinnerung als ständige Wiederaufführung und Rekonstruktion wird sichtbar. So zitiert Malcomess in ihrer Stadtstudie *Not No Place: Johannesburg Fragments of Spaces and Times* Sébastien Marot. Dieser fasst Erinnerung als Prozess der

40 Siehe z. B. Walid Raad, *The Atlas Group* <<https://www.theatlasgroup1989.org/>>, Kassandra Nakas, »The Atlas Group (1989–2004): A Project by Walid Raad«, *Nafas*, 2006 <<https://universes.art/en/nafas/articles/2006/the-atlas-group>>; sowie Filipa César, *Video Data Bank* <<http://www.vdb.org/artists/filipa-c%C3%A9sar>> zu ihrem Film *Spell Reel*, Regie: Filipa César (Spectre Production, 2017) <[https://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchiv/2017/02\\_programm\\_2017/02\\_filmDatenblatt\\_2017\\_201712135.html](https://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchiv/2017/02_programm_2017/02_filmDatenblatt_2017_201712135.html)> [jeweils Zugriff: 5. Juni 2021], deren Arbeiten Malcomess verfolgt und sich teilweise von ihnen inspirieren lässt.

41 Bettina Malcomess in einer unveröffentlichten E-Mail an die Autorin am 18. Januar 2020.

42 Walter Benjamin, »Kleine Geschichte der Photographie«, in ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde. (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972–91), II (1977), S. 386–85; Roland Barthes, *Die helle Kammer* [*La Chambre claire* 1980], übers. v. Dietrich Leube (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989), S. 86–87.

Transformation, welcher, wie die Stadt selber, durch Reartikulation, Schichtung und Wiederverwendung von Fragmenten entsteht, kurz: durch Rekonstruktion.<sup>43</sup>

#### UN-SICHTBARKEITEN, BLICKE VON OBEN UND VON UNTEN

Das Voiceover im Film weist auf das hin, was man aus der Luft im Anflug auf Johannesburg hätte sehen können: »From the air you could see Orlando West.« »Orlando« könnte man vielleicht zuerst mit Orlando in Florida, USA, verbinden, und es wird auf der Bildebene auch ein Standbild mit Palmen gezeigt, aber Malcomess verweist hier auf ein Gebiet innerhalb des South-Western Townships (Soweto), welches ebenfalls Orlando heißt, und das in den 1930er Jahren gebaut wurde, zur selben Zeit also, wie die großen Kinopaläste in Johannesburg. Diese trugen Namen wie »His Majesty«, folgten also imperialen Palast-Assoziationen. Commissioner Street, die Straße, an der entlang die meisten Großkinos standen, wurde »The great white way« genannt. Orlando erlangte eine gewisse Prominenz, da dort auch Nelson Mandelas Haus stand. Seit dem »Urban Areas Act« 1923 hatte die weiße Regierung begonnen, die Wohnorte weißer und schwarzer Menschen zu segregieren, und alle Nicht-Weißen aus der Stadt zu verweisen.<sup>44</sup> Der Text »From the air you could see Orlando West« wird gleichzeitig eingeblendet, während eine Postkarte mit roten plüschigen Kinossesseln gezeigt wird, die den Schriftzug in Afrikaans »Hier is u sitsplekke« (»Hier ist Ihr Sitzplatz«) tragen. Im Township dagegen standen keine Kinos, es fehlte dort an allem, außer an Schlafhallen für männliche Arbeiter. Es gab keinerlei Freizeitmöglichkeiten.

Während in dieser Arbeit von Malcomess die weiße Geschichte der realen und filmischen Landvermessung und Inbesitznahme an-

43 »[A]s a process of transformation that, like the city, develops by rearticulation, layering and reuse of fragments, in short, by reconstruction«; siehe Sébastien Marot, *Sub-Urbanism and the Art of Memory* (London: Architectural Association Publications, 2003), S. 28, zitiert in: Malcomess und Kreutzfeldt, *Not No Place*, S. 20.

44 Auch wenn die »offizielle« Periode der Apartheid erst 1948 begann, so gab es viele ihr vorangehende diskriminierende Gesetzgebungen. Für einen historischen Abriss südafrikanischer Geschichte und die Gründung von Soweto, siehe South African History Online (SAHO), »Soweto« <<https://www.sahistory.org.za/place/soweto>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

hand von Aufnahmen aus der Luft erzählt wird,<sup>45</sup> beschäftigt sich beispielsweise die installative Filmarbeit von der Künstlerin Michelle Monareng, *Removal to Radium* (2014), aus schwarzer Perspektive mit der Geschichte der Landenteignung und Vertreibung.<sup>46</sup> Ohne die Arbeiten der weißen und schwarzen Aufarbeitung von südafrikanischer Geschichte und deren Betrauerung gleichsetzen zu wollen, stehen sie doch in einer Beziehung zueinander und weisen teilweise Parallelen, aber auch signifikante Unterschiede auf. Sie zeigen häufig eine Auseinandersetzung mit Fragmenten der eigenen Familiengeschichte, insbesondere der Biografie der Großväter, wie bei Malcomess, so auch bei Monareng.<sup>47</sup> Beide thematisieren unabgeschlossene Prozesse, ihr wichtigster Aspekt scheint die Öffnung des nationalen Geschichtsskannons für weitere und komplexere Erinnerungen.

*Removal to Radium* ist eine essayistische Recherche von Monareng, die die Enteignung einer schwarzen Community, in welcher der Großvater der Künstlerin lebte, nachzeichnet. Die Enteignung begann bereits 1875 durch die Missionare der Berliner Lutheraner und wurde durch die Apartheidgesetzgebung vollendet. Hier zeigt sich eine Kontinuität von Überwachung, Herrschaft und Kontrolle, einer andauernden *slow violence*<sup>48</sup> – ein Problem, das auch in Post-Apartheid-Zeiten, bis heute, noch nicht gelöst und kompensiert werden konnte. Während sich in Monarengs Film die Perspektive der Kamera inmitten von Vegetation auf dem Land befindet, von dem ihr Großvater und seine Community nach und nach von den Weißen vertrieben wurden, inspiziert Malcomess Johannesburg von oben, aus der Luft. Bei Monareng dagegen ist die Kameraperspektive am Boden verwurzelt,

45 Malcomess beschäftigt sich in anderen Arbeiten aber auch mit der Perspektive von unten, im Feld, und auf dem Boden, siehe z. B. in ihrem Vortrag: »Making the Signal of Empire Legible: The Journey of a Camera, a Soldier and a Signal«, Cinopoetics Workshop *Mapping the Sensible: Distribution, Inscription, Cinematic Thinking*, FU Berlin, 18. November 2020 <<http://www.cinopoetics.fu-berlin.de/activities/workshops/2020-11-ws/index.html>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

46 *Removal to Radium*, Regie: Michelle Monareng (Michelle Monareng, 2014) wurde bereits detaillierter in Marietta Kesting, *Affective Images* (Albany: State University of New York Press, 2017), S. 186–90, analysiert.

47 Ebenso geht die südafrikanische Künstlerin Lebohang Kganye vor, siehe Cat Lachowskyjs Feature, »Her-story«, LensCulture [2018] <<https://www.lensculture.com/articles/lebohang-kganye-her-story>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

48 Siehe Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011).

und Land und Erde sind selbst positiv aufgeladen: Ihr Großvater berührt es; Wiesen und ein Stier sind zu sehen, der dort weidet. Es ist folglich fruchtbarer Boden, der die Menschen unterstützt, wohingegen der neue Ort mit dem bereits toxisch und lebensfeindlich klingenden Namen »Radium«, an dem sie siedeln mussten, sich als zu trocken für Subsistenzwirtschaft, wüstenähnlich und feindlich herausstellt.

#### MINING GOLD & MINING IMAGES? VOM ROHSTOFFABBAU, SEINEM ABFALL UND DEM »ABBAU« VON BILDERN

In vielerlei Hinsicht waren die Minen Südafrikas die Versuchszonen der Apartheid, in denen die Form des südafrikanischen Staates überhaupt produziert worden war. In ihnen trat seine Geschichte, die Entstehung dieser Staatsform sedimentiert in Erscheinung: vom oszillierenden Migrationssystem über die ästhetische Logik der *compounds*, der Minenarbeiterhostels und -siedlungen bis hin zur Schaffung geradezu bizarrer Formen von Sozialität, in denen Stadt und Township in einem Verhältnis unglaublicher Asymmetrie – 20.000 zu 250.000 Anwohner\_innen standen. Man konnte den Fetisch des Goldes geradezu sehen. Gleiches galt für den Fetisch der Mine, die einen riesigen Halbschatten warf, in dem alles irgendwie schillernd und zugleich unsichtbar war.<sup>49</sup>

Dieser Halbschatten der Bergbauindustrie, den Rosalind Morris ausmacht, ist bis heute auf unterschiedliche Art und Weise sichtbar und messbar. Am Ende von *The Memories of Others* lösen sich die zwei Screenfenster auf und es wird eine fotografische Standbildsequenz gezeigt, die während eines Fluges über Johannesburg mit einer kleinen Propellermaschine in der Gegenwart aufgenommen wurde – der Propeller ist häufiger im Bild unscharf zu erkennen, außerdem werden die Schutthänge des Bergbaus sichtbar (s. Abb. 4). Auf einer Abbruchhalde nahe dem Stadtzentrum stand früher das Star-Autokino, das mittlerweile abgerissen wurde, da die Bergbaufirma, der der Grund gehört, ihn zurückforderte. Dies dient als abschließendes Indiz für die miteinander verwobene Geschichte von Kino und Bergbau, zu denen

49 Rosalind C. Morris und Daniel Eschkötter, »Versuchszonen des Spätindustrialismus. Goldabbau in Südafrika«, *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 11.1 (2019), S. 78–95, hier S. 80 <<http://doi.org/10.25969/mediarep/3725>>.



Abb. 4. Film-Still, *The Memories of Others*, Regie: Bettina Malcomess (Bettina Malcomess, 2015).

auch die bereits erwähnten Screenings von rassistischen »Bildungs«-Filmen für die schwarzen Bergarbeiter gehören, aber natürlich auch umgekehrt die Produktion von Filmen und Fotos von zumeist weißen männlichen Fotografen, die schwarze Kumpels abbilden.<sup>50</sup>

Noch spezifischer hat Ariella Aïsha Azoulay die miteinander verwobene Geschichte von Imperialismus und Fotografie gefasst:

The idea of a universal right to see is a fraud. When photography emerged, it didn't halt this process of plunder that made others and others' worlds available to some, but rather accelerated it and provided further opportunities to pursue it. In this way the camera shutter developed as an imperial technology.<sup>51</sup>

An dem durch den Bergbau erwirtschafteten Reichtum hatten die schwarzen Minenarbeiter\_innen keinen Anteil. Azoulay argumentiert darüber hinaus, dass der Rohstoffabbau Hand in Hand mit der Produktion von »dokumentarischen« Fotografien (und Filmen) ohne Einwilligung der »native« people ging: »This negation of people's

50 Siehe z. B. die Fotografien von Greg Marinovich, Kevin Carter, João Sila und Ken Oosterbroek.

51 Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism* (London: Verso, 2019), S. 5.

right to actively participate in (let alone give consent to) being photographed is not part of the ontology of photography, but is the outcome of the extraction principle on which photography was first institutionalized.«<sup>52</sup>

Malcomess liefert dagegen keine fotografischen oder filmischen, dokumentarischen Bilder von schwarzen Südafrikaner\_innen, sondern erzählt nur von ihnen in Voiceover und Texteinblendungen. Damit verweigert sie bewusst die Wiederholung der Gewalt der Abbildung und Festschreibung, aber sie blendet schwarze Geschichte nicht aus, sondern legt immer wieder Spuren. So zeigt sie, dass in der Gegenwart die Schutthalden des Bergbaus weiterhin – und außerdem oft in nächster Nähe zu formellen und informellen Siedlungen vor allem schwarzer Südafrikaner\_innen – existieren. Sie sind noch immer mit giftigen Materialien versetzt, da beim südafrikanischen Golderzabbau ein weiterer Bestandteil der Erde Uran war.<sup>53</sup> Auch wenn der offizielle Bergbau seit dem Verfall des Goldpreises zurückgefahren wurde, laufen die professionellen, multinationalen Minen, in denen Platinum und andere Metalle der seltenen Erden abgebaut werden, auf Hochtouren. Darüber hinaus gibt es den gefährlichen, informellen Abbau von Gold in stillgelegten Schächten.<sup>54</sup>

#### ANACHRONISMUS, SPERRIGE APPARATE, STÖRUNGEN UND TRÄUME

In Malcomess' Mobilisierung alter Apparate und von Archivmaterialien lässt sich sowohl ein Potenzial von »Queerness im Anachronismus« verorten, wie Elizabeth Freeman es nennt,<sup>55</sup> als auch das

52 Ebd., S. 146–47.

53 Frank Winde, Gerhard Geipel, Carolina Espina und Joachim Schüz, »Human Exposure to Uranium in South African Gold Mining Areas Using Barber-based Hair Sampling«, *PLOS ONE*, 14.6 (2019), e0219059 <<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0219059>>.

54 Letzteres dokumentiert Rosalind C. Morris seit mehreren Jahren mit ihrem Zama-Zama-Projekt, siehe u. a., »The Zama Zama Project«, *slought* <[https://slought.org/resources/the\\_zama\\_zama\\_project](https://slought.org/resources/the_zama_zama_project)> und Online-Dokumentation und Video der Diskussion »The Gamblers: The Zama Zama Miners of Southern Africa«, *ICI Berlin*, 7. Januar 2019 <<https://doi.org/10.25620/e190107>>.

55 Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (Durham, NC: Duke University Press, 2010).

Potenzial einer Geste hin zum Archiv als etwas zu Verdichtendes. Es geht folglich nicht darum, *die* – im Sinne der einen, kanonisierten – Geschichte zu erzählen oder sie aus einem einzigen Blickwinkel neu zu erzählen, sondern darum, eine Kette von Assoziationen zu bilden, und die Geschichte/n zu verdichten. Malcomess setzt ihren Körper und ihre Stimme konkret und symbolisch auch als Geste ein, um sich selber zu lokalisieren – und sich auch als weiß zu erkennen zu geben, aber dennoch nicht auf ein »Ich« im Sinne einer festen Identität festzulegen. Daher erzählt das Voiceover in ihrem Projekt auch Träume, die, wie sie sagt, »ihre Träume oder die Träume ihrer Figur sind«. <sup>56</sup>

In dem Traumbericht ist ihr Zuhause überflutet, ein riesiger Fisch ist dort gestrandet, den sie versucht, zurück ins Wasser zu tragen. Er ist jedoch zu schwer und sie scheitert. Eine Interpretation dieses Traumes könnte sich auf ihre eigene Deplatzierung als »weiße« Frau in Südafrika beziehen, also darauf, im falschen Land, im falschen Element zu leben, fehl am Platz zu sein, wie es das englische Sprichwort »like a fish out of water« umschreibt. Gleichzeitig ist es eine Analogie der Situation im Flugzeug, wo sich Passagiere im »falschen« Element befinden, nämlich in der Luft und nicht am Boden – also an einem Ort, an dem sie ohne komplexe Technologie nicht atmen könnten, was aber nur im Notfall erfahrbar wird, wenn der Druckausgleich in der Fluggastkabine nicht funktioniert und Sauerstoffmasken automatisch aus der Deckenverkleidung fallen. Der Traum funktioniert in Malcomess' Film als Montagetechnik, um disparate Elemente zu verbinden, und weniger als narratives Kino – mehr wie Erinnerung und weniger wie kanonische Geschichte. Schon in dieser Unklarheit, wessen Träume es eigentlich sind, liegt auch ein Hinweis, dass im Kontext von Südafrikas heterogener Gesellschaft, ein »wir« nie gegeben ist und Zugehörigkeiten komplex sind.

Malcomess benutzt häufig analoge Technik, sie filmt auf schwarz-weißem 16-mm- und Super-8-Filmmaterial mit dysfunktionalen Kameras. Dieses Material wird dann aber doch auch digitalisiert, es ist somit eine hybride, »unreine« Praxis. Für ihre Arbeitsweise gilt somit auch, was Anja Dornieden im Kontext der analogen Filmpraktiken in der digitalen Gegenwart formuliert:

---

56 Bettina Malcomess in einer unveröffentlichten E-Mail an die Autorin.

[...] machines that were broken or abandoned were brought back to life, hundred-year-old-recipes were excavated from old dusty handbooks and manuals and put back into use with varying degrees of success; digital and analog tools were put together in a loving and occasionally uneasy marriage.<sup>57</sup>

Sperrige Arbeiten und Objekte, die ständig im Prozess des Kaputtgehens sind, können auch als Verweigerung einer bestimmten, zu »glatten« digitalen Produktions- und Rezeptionsebene verstanden werden. Außerdem wirkt diese Arbeitsweise wie eine Umsetzung des *glitch feminism*, in dem »die Kausalität von >Fehlern<« bejaht wird.<sup>58</sup> Bei Vorführungen von Malcomess Arbeiten müssen ihre eigenen Hände ständig in die Technik eingreifen, um die Apparate irgendwie am Laufen zu halten. Die Künstlerin ist mehr eine von ihren Geräten angestellte Technikerin und gibt einen Teil ihrer *agency* an Material und Instrument ab, mit allen Enttäuschungen, die gerissene Filme, kaputte Projektoren und Kameras mit Lichtlecks produzieren. Gleichzeitig erhöht dies selbstverständlich auch eine gewisse Spannung auf Seite der Rezipient\_innen: Ist überhaupt etwas zu sehen und zu hören? Ausgebleichte, staubige, dreckige, falsch belichtete Filmbilder verstecken mehr, als sie mitteilen und deuten an, dass es heutzutage im Zeitalter der »totalen« Sichtbarkeit keineswegs von allem Bilder gibt.

#### VERWEIGERUNG, WEGSEHEN, UND DOPPELTE VERNEINUNGEN

Das Voiceover von *The Memories of Others* berichtet aber auch von Unsichtbarkeiten und vom Wegsehen auf der Rezipient\_innen-Seite: »In Mali, people would attend the screening by colonial authorities, keeping their eyes closed for the entire duration of the film.«<sup>59</sup>

Da es nicht möglich ist, einmal Gesehenes willentlich zu vergessen, ist dies die radikalste Möglichkeit, sich bestimmten ungewollten

57 Anja Dornieden, »Introduction to the Symposium«, in *Film in the Present Tense: Why Can't We Stop Talking about Analogue Film?*, hg. v. Luisa Greenfeld et al. (Berlin: Archive Books, 2018), S. 7: »the causality of >error<«.

58 Legacy Russell, »Digital Dualism and the Glitch Feminism Manifesto«, *Cyborgology, The Society Pages*, 10. Dezember 2012 <<https://thesocietypages.org/cyborgology/2012/12/10/digital-dualism-and-the-glitch-feminism-manifesto/>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

59 Siehe *The Memories of Others*, ca. 9 min, hier 2:18.



Seheindrücken zu verweigern. Auf der Bildebene werden zu dieser Aussage Zeichnungen von einem Schlüssel und einem Schwein gezeigt, die nachgezeichnet wurden, darunter steht »I still don't know, could be a dog or any other animal.« Die Irritation, wenn Text und Bild nicht übereinstimmen oder absichtlich verkannt werden, wie in dem Bild des surrealistischen Malers René Magritte *Der Schlüssel der Träume* (1930), blitzt kurz auf. Auf der Sprach- wie auf der Bildebene geht es um eine Ablehnung zu sehen, wahrzunehmen, zu verstehen, das koloniale Wissen aufzunehmen. Diese Verweigerung wird nun als aktiver Akt beschrieben und nicht als passive Position oder etwa fast unbeabsichtigtes Missverstehen, wie es z. B. Jean-Marie Teno in seinem Dokumentarfilm *The Colonial Misunderstanding* behandelte (2004).<sup>60</sup>

Andersherum wurde in Chris Markers und Alain Resnais' Film *Les Statues meurent aussi* (1953) dagegen nicht die Position der indigenen Bevölkerung thematisiert, sondern die Position der Kolonisatoren und ihr Nicht-Verstehen dessen, was sie sehen:<sup>61</sup>

Colonizers of the world, we want  
everything to speak to us:  
the beast, the dead, the statues.  
And these statues are mute.  
They have mouths and don't speak.  
They have eyes and don't see us.<sup>62</sup>

Statuen und Filme, beide konservieren bestimmte Geschichte/n und vergessen andere, oder schließen sie ganz aus. *Les Statues meurent aussi* wurde nach seiner Fertigstellung zuerst zensiert, da er als Angriff auf den französischen Kolonialismus verstanden wurde, und erst zehn Jahre später, 1963, in einer gekürzten Version veröffentlicht.

60 *The Colonial Misunderstanding*, Regie: Jean-Marie Teno (Les Films du Raphia, Bärbel Mauch Films, 2004); siehe hierzu auch Olivier Barlet, »Le Malentendu colonial (The Colonial Misunderstanding) by Jean-Marie Teno«, *africultures*, 10. Juli 2007 <<http://africultures.com/le-malentendu-colonial-the-colonial-misunderstanding-6673/>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

61 *Les Statues meurent aussi*, Regie: Alain Resnais, Ghislain Cloquet, Chris Marker (Présence Africaine, Tadié Cinéma, 1953).

62 Zitiert aus dem von Jean Négroni gesprochenen Voiceover in *Les Statues meurent aussi*, von der Autorin ins Englische übersetzt. Für weitere Informationen zu dem Film siehe »Les Statues meurent aussi: Filmnotes @ PFA«, 7. April 2008 <<https://chrismarker.org/les-statues-meurent-also/>> [Zugriff: 5. Juni 2020].

Die Spannung zwischen Lernen und Verlernen,<sup>63</sup> der Frage, wie sich die Bereiche der Kunst und der Bildung dekolonisieren lassen, und die Figur der (doppelten) Verneinung und der Zurückweisung treten in den letzten Jahren in unterschiedlichen südafrikanischen Positionen innerhalb von Filmen, Publikationen und Kunstausstellungen auf. Die doppelte Verneinung findet sich sowohl im Titel von Malcomess' und Kreutzfeldts Publikation *Not No place*, aber auch in dem Titel des von William Kentridge gegründeten *Centre for the Less Good Idea*, in Ivan Vladislavić' Roman *Double Negative*,<sup>64</sup> in James Baldwins Zitat »I am not your negro« von 1979, welches durch den gleichnamigen Film von Raoul Peck 2016 prominent in Erinnerung gerufen wurde.<sup>65</sup> Auch in Malcomess' Film *Afterimages* halten sie und Thabo Rapoo sich gegenseitig erst nacheinander, dann gleichzeitig die Augen zu (s. Abb. 5) – eine so einfache und gleichzeitig so wirkungsvolle und verstörende Geste – insbesondere in einem Stummfilm –, die auf die Fehlbarkeit der Augen und des Sichtbaren, wie auch auf das Scheitern (nicht nur von visueller) Kommunikation hindeutet.

Die doppelte Verneinung fand sich ebenso im Titel der Veranstaltungen der Berlin Biennale 2018, unter der Leitung der südafrikanischen Künstlerin Gabi Ngcobo, *I'm Not Who You Think I'm Not* und deren gleichnamigen Statement, in dem es heißt: »What's not a question of power | Teacher, don't teach me nonsense.«<sup>66</sup> Hier lässt sich ein Echo des Schulboykotts der schwarzen südafrikanischen Schüler\_innen 1976 während der Apartheid sowie der Studierendenproteste seit 2015 in Post-Apartheid-Zeiten ausmachen. Gleichzeitig

63 Siehe hierzu auch Nora Sternfeld, *Verlernen Vermitteln*, hg. v. Andrea Sabisch, Torsten Meyer und Eva Sturm, *Kunstpädagogische Positionen*, 30 (Köln: Universität Köln, 2014) <[http://kunst.uni-koeln.de/\\_kpp\\_daten/pdf/KPP30\\_Sternfeld.pdf](http://kunst.uni-koeln.de/_kpp_daten/pdf/KPP30_Sternfeld.pdf)> [Zugriff 5. Juni 2021].

64 Vladislavić' Roman wurde zuerst in Kollaboration mit David Goldblatt veröffentlicht, siehe *TJ — Johannesburg Photographs 1948–2010 / Double Negative: A Novel* (Rom: Contrasto, 2010).

65 *I Am Not your Negro*, Regie: Raoul Peck (Velvet Film, 2016).

66 The 10th Berlin Biennale for Contemporary Art, »I'm Not Who You Think I'm Not #1«, 7. Juli 2018 <<https://bb10.berlinbiennale.de/calendar/i-m-not-who-you-think-i-m-not-1>> [Zugriff: 5. Juni 2021]; Christopher Cozier, Koleka Putuma und Las Nietas de Nonó, »I'm Not Who You Think I'm Not a Manifesto« mit Bessie Head, Jota Mombaça, Donna Kukama, Audre Lorde, EOTO, May Ayim, Tina Turner, Grace Jones, Nina Simone, Édouard Glissant, Fela Kuti and the Fallists, *South as a State of Mind*, 10 (Sommer/Herbst 2018), S. 94–95.



Abb. 5. Film-Still, *Afterimages*, Regie: Bettina Malcomess (Bettina Malcomess, 2019).

klingt auch die positive Besetzung des gegenseitigen Unterrichtens, nämlich des »Each One Teach One« an.<sup>67</sup> Darüber hinaus stellt die Verneinung die Frage nach einem anderen postkolonialen Wissen, und nach einem Verlernen (neo-)imperialier Inhalte, und versucht für diese einen derzeit noch nicht existierenden Raum zu schaffen.

## SCHLUSS

Die hier besprochenen Arbeiten verhandeln keine Nostalgie und fetischisieren keine dokumentarischen Archivmaterialien, sondern bleiben an den historischen und aktuellen Problemen dran. Sie wollen nicht vergessen, können sich aber auch nicht an alles mehr genau erinnern, und versuchen darüber eine Auseinandersetzung mit oftmals schmerzhafter Geschichte anzustoßen. In der Neubearbeitung

67 Der Satz geht auf die Zeit zurück, als afrikanischen versklavten Menschen in den USA Bildung verweigert wurde, und daher alle, die lesen und schreiben lernten, die Verpflichtung hatten, dieses Wissen weiter zu vermitteln. Er wurde u. a. von der Anti-Apartheid-Bewegung wiederaufgenommen, da auch die Gefangenen auf Robben Island teilweise nicht lesen und schreiben konnten. Die panafrikanische Zeitung *Chimurenga*, gegründet von Ntone Edjabe, benutzt das ähnliche Motto »Who No Know Go Know« <<https://chimurengachronic.co.za/>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

machen sie in den Materialien Verdichtungen aus,<sup>68</sup> probieren Aneignungen und Überschreibungen, und damit ein Aufbrechen bestimmter Positionen. Geschichtsfragmente werden zu Anreicherungen von Bildern, von Gesten, von Bewegungen, von denen wir immer nur die kennen, welche für immer auf Film festgehalten werden.

Die im Detail analysierte Arbeit *The Memories of Others* liest Raum und Zeit qu/e/er, indem sie historische Narrative und Subjektivierungsweisen hinterfragt und dekonstruiert, und damit auf das Verhältnis von Un-/Sichtbarkeiten und Abwesenheiten in der südafrikanischen Nationalgeschichte hinweist. Außerdem verfremdet sie das vorgefundene Material durch eine Re-Montage und legt den Fokus auf Ereignisse des Scheiterns, des Misserfolgs, der Unterbrechungen und Störungen.

Beiläufig wird hiermit auch die Frage nach der filmischen Dokumentation an sich und ihres Prekär-Werdens thematisiert. Heutige mit Archivmaterialien performativ umgehende, im Kunstfeld auftretende Dokumentationen positionieren sich gegen einen Dokumentarismus, wie ihn die BBC lange Zeit verkörperte, und im Sinne einer dekolonialen Filmpraxis gegen das Nachwirken des britischen Empire und auch gegen eine positive Auffassung von historischem Wissen, das sich eben nicht einfach zeigen, sehen und filmisch vermitteln lässt. Bettina Malcomess aktiviert dennoch mittlerweile obsolete, audiovisuelle Praktiken und eine Geschichte der optischen Technologien von Empire. Dabei zieht sie Parallelen und In-Eins-Setzungen des Films und des mobilen Blicks aus der Luft aus dem Flugzeug heraus. Sie zeigt damit außerdem, welche Körper wo sichtbar werden; weiße männliche Körper stellen die Piloten, die aufgrund von politischen, sozioökonomischen und technischen Bedingungen die Unterstützung haben, in einem lebensfeindlichen Medium zu überleben.<sup>69</sup> In ihren Arbeiten thematisiert sie gleichzeitig die Lückenhaftigkeit des kolonialen und imperialen Archivs selbst, dessen Dokumente oft fehlerhaft, kryptisch oder einseitig sind; sie bemüht sich um eine künstlerische Öffnung und stellenweise Auswertung und Umschreibung des ideologisch be-

68 Für die Idee der »Verdichtung« siehe auch Orit Halpern, *Beautiful Data: A History of Vision and Reason since 1945* (Durham, NC: Duke University Press, 2014).

69 Wie z. B. hoch in der Luft in der sauerstoffarmen Atmosphäre in einem Flugzeug zu überleben.

lasteten Materials, und mehr noch, auch der Aufnahmeapparate. Denn die rassistischen Strukturen sind in die audiovisuellen Technologien eingeschrieben, wie Jonathan Beller zu Bedenken gibt:

If the making of whiteness and blackness is mediated by the dynamics of photography, then the reverse is also true: the making of photography is mediated by the dynamics of whiteness and blackness. Photography does not evolve in a vacuum [...]. Thus we may expect to find that »race relations« – that is to say, forms of racism – may be not only at the heart of »the meaning of sight« but inscribed in the technological platforms that enable sight and, therefore, in »photography itself«.<sup>70</sup>

In Südafrika, wo die Fotografie zur Überwachung, Klassifizierung und Kontrolle der schwarzen (afrikanischen) Bevölkerung eingesetzt wurde, ist die Verbindung zwischen optischen Medien und Rassifizierungen von zentraler Bedeutung. Dennoch weisen Isaac Julien und Kobena Mercer darauf hin, dass trotz der Kritik an der ideologischen Schließung im kolonialen Diskurs, postkoloniale Analysen häufig dazu tendieren, die kontextuellen Faktoren zu vernachlässigen, und damit eine »trans-historische oder de-historisierte Gewichtung« verfolgen, die »Binaritäten auf der Ebene der Theorie« reproduziere.<sup>71</sup>

Insbesondere aus diesem Grund werden gegenwärtig in der süd-afrikanischen Fotografie und im Film häufig performative Elemente eingesetzt, um einen Dialog mit den historischen und gegenwärtigen Bildern zu starten, die Archive zu queeren, ihnen zu widersprechen oder mit ihnen in der Gegenwart zu interagieren.<sup>72</sup> Damit kann auch ein Verlernen und Neu-Sehen provoziert, und in diesem Sinne Azoulay's Vorschlag für »potentielle Geschichten« ausprobiert werden.<sup>73</sup>

70 Jonathan Beller, »Camera Obscura«, in ders., *The Message is Murder* (London: Pluto Press, 2018), S. 100.

71 Übersetzung der Autorin: »trans-historical or de-historicised emphasis« und »binarisms at the level of theory«. Siehe Isaac Julien und Kobena Mercer, »Introduction: De Margin and de Centre«, *Screen*, 29.4 (Autumn 1988), S. 2–11, hier S. 8 <<https://doi.org/10.1093/screen/29.4.2>>.

72 Siehe z. B. die Arbeiten von Lebohang Kganye, Kudzanai Chiurai, Sethembile Msezane, Tracey Rose, Donna Kukuma und Lerato Shadi; und siehe Nomusa Makhubu, »Visual Currencies: Performative Photography in South African Art«, in *Women and Photography in Africa: Creative Practices and Feminist Challenges*, hg. v. Darren Newbury, Lorena Rizzo und Kylie Thomas (Abingdon: Routledge, 2021), S. 227–48.

73 Azoulay, *Potential History*, S. 268–69.

Ferner kommen genau deswegen wichtige Impulse für das globale audiovisuelle Feld aus Südafrika, die dabei immer fragen: Was können »Auswege«, Öffnungen und Umschreibungen, gegensätzliche und ambivalente Einsätze sein? Sie arbeiten daran, kanonische Geschichten, das Erbe der Apartheid und »Weiß«- und »Schwarz«-Sein zu befragen, um sich auch in Post-Apartheid-Zeiten weiter damit auseinanderzusetzen und einerseits A-Historizität und Vergessen und andererseits eine monolithische Festschreibung von Subjektivierungsweisen zu verhindern.

Marietta Kesting, »Archive queeren? Prekäre Sichtbarkeiten und instabile Erzählungen in filmischen Post-Apartheid-Erinnerungsräumen«, in *Queeres Kino / Queere Ästhetiken als Dokumentationen des Prekären*, hg. v. Astrid Deuber-Mankowsky und Philipp Hanke, Cultural Inquiry, 22 (Berlin: ICI Berlin Press, 2021), S. 119–47 <[https://doi.org/10.37050/ci-22\\_06](https://doi.org/10.37050/ci-22_06)>

## QUELLENANGABEN

### BIBLIOGRAFIE

- Azoulay, Ariella Aisha, *Potential History: Unlearning Imperialism* (London: Verso, 2019)
- Ballantine, Christopher, »Music and Emancipation: The Social Role of Black Jazz and Vaudeville in South Africa between the 1920s and the Early 1940s«, *Journal of Southern African Studies*, 17.1 (1991), S. 129–52 <<https://doi.org/10.1080/03057079108708269>>
- Barlet, Olivier, »Le Malentendu colonial (The Colonial Misunderstanding) by Jean-Marie Ténó«, *africultures*, 10. Juli 2007 <<http://africultures.com/le-malentendu-colonial-the-colonial-misunderstanding-6673/>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Barthes, Roland, *Die helle Kammer*, übers. v. Dietrich Leube (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989)
- Beller, Jonathan, »Camera Obscura«, in ders., *The Message Is Murder* (London: Pluto Press, 2018)
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde. (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972–91)
- *Kleine Geschichte der Photographie*, in ders., *Gesammelte Schriften*, II (1977), S. 285–99
- Cane, Jonathan, *Civilising Grass: The Art of the Lawn on the South African Highveld* (Johannesburg: Wits University Press, 2019) <<https://doi.org/10.18772/12019063108>>
- Coe, Cati, »Histories of Empire, Nation and City: Four Interpretations of the Empire Exhibition, Johannesburg 1936«, *Folklore Forum*, 32.1–2 (2001), S. 3–30
- Comolli, Jean-Louis, »Machines of the Visible«, in *The Cinematic Apparatus*, hg. v. Teresa de Lauretis und Stephan Heath (New York: St. Martin's, 1980), S. 121–42 <[https://doi.org/10.1007/978-1-349-16401-1\\_10](https://doi.org/10.1007/978-1-349-16401-1_10)>
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, übers. v. Burkhard Kroeber (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996)
- Dlamini, Jacob, *Native Nostalgia* (Auckland, SA: Jacana Media, 2009)
- Dornieden, Anja, »Introduction to the Symposium«, in *Film in the Present Tense: Why Can't We Stop Talking about Analogue Film?*, hg. v. Luisa Greenfeld et al. (Berlin: Archive Books, 2018)
- Freeman, Elizabeth, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (Durham, NC: Duke University Press, 2010) <<https://doi.org/10.1215/9780822393184>>

- »Time Binds, or, Erotohistoriography«, *Social Text*, 23.3–4 (84–85) (Fall–Winter 2005), S. 57–68 <[https://doi.org/10.1215/01642472-23-3-4\\_84-85-57](https://doi.org/10.1215/01642472-23-3-4_84-85-57)>
- Fusco, Coco, *A Field Guide for Female Interrogators* (New York: Seven Stories Press, 2008)
- Goldblatt, David, *South Africa: The Structure of Things Then* (New York: Monacelli, 1998)
- Halberstam, J. Jack, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (New York: NYU Press, 2005)
- Halpern, Orit, *Beautiful Data: A History of Vision and Reason since 1945* (Durham, NC: Duke University Press, 2014) <<https://doi.org/10.1215/9780822376323>>
- Haraway, Donna J., »Situated Knowledge: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective«, *Feminist Studies*, 14.3 (1988), S. 575–99
- Harvey, David, »The Political Economy of Public Space«, in *The Politics of Public Space*, hg. v. Setha Low und Neil Smith (New York: Routledge, 2006)
- Haschemi Yekani, Elahe, *The Privilege of Crisis: Narratives of Masculinities in Colonial and Postcolonial Literature, Photography and Film* (Frankfurt a. M., New York: Campus, 2011)
- Hook, Derek, »Apartheid's Lost Attachments (2): Melancholic Loss and Symbolic Identification«, *Psychology in Society*, 43 (2012), 54–71 <<http://ref.scielo.org/t48grs>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Julien, Isaac und Kobena Mercer, »Introduction: De Margin and de Centre«, *Screen*, 29.4 (Autumn 1988), S. 2–11 <<https://doi.org/10.1093/screen/29.4.2>>
- Kesting, Marietta, *Affective Images* (Albany: State University of New York Press, 2017)
- Makhubu, Nomusa, »Visual Currencies: Performative Photography in South African Art«, in *Women and Photography in Africa: Creative Practices and Feminist Challenges*, hg. v. Darren Newbury, Lorena Rizzo und Kylie Thomas (Abingdon: Routledge, 2021), S. 227–48 <<https://doi.org/10.4324/9781003087410-16>>
- Malcomess, Bettina und Dorothee Kreutzfeldt, *Not No Place: Johannesburg. Fragments of Spaces and Times* (Johannesburg: Jacanda, 2013)
- Marot, Sébastien, *Sub-Urbanism and the Art of Memory* (London: Architectural Association Publications, 2003)
- Morris, Rosalind C., *The Gamblers: The Zama Zama Miners of Southern Africa*, Online-Dokumentation und Video der Diskussion, ICI Berlin, 7. Januar 2019 <<https://doi.org/10.25620/e190107>>
- im Gespräch mit Daniel Eschkötter: »Versuchszonen des Spätindustrialismus«, *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 11.1 (2019), S. 78–95 <<https://doi.org/10.25969/mediarep/3725>>
- »The Zama Zama Project«, *slought* <[https://slought.org/resources/the\\_zama\\_zama\\_project](https://slought.org/resources/the_zama_zama_project)> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Muñoz, José Esteban, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York: NYU Press, 2009)
- Nixon, Rob, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011) <<https://doi.org/10.4159/harvard.9780674061194>>
- Rancière, Jacques, *Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film*, übers. v. Julian Radlmaier, hg. v. Sulgi Lee und Julian Radlmaier (Berlin: August Verlag, 2012)
- Russell, Legacy, »Digital Dualism and the Glitch Feminism Manifesto«, *Cyborgology, The Society Pages* (10. Dezember 2012) <<https://thesocietypages.org/cyborgology/2012/12/10/digital-dualism-and-the-glitch-feminism-manifesto>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Said, Edward, *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*, übers. v. Hans-Horst Henschen (Frankfurt a. M.: Fischer, 1994)
- Sieg, Katrin, *Ethnic Drag: Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002) <<https://doi.org/10.3998/mpub.17012>>



- Sternfeld, Nora, *Verlernen Vermitteln*, hg. v. Andrea Sabisch, Torsten Meyer und Eva Sturm, Kunstpädagogische Positionen, 30 (Köln: Universität Köln, 2014) <[http://kunst.uni-koeln.de/\\_kpp\\_daten/pdf/KPP30\\_Sternfeld.pdf](http://kunst.uni-koeln.de/_kpp_daten/pdf/KPP30_Sternfeld.pdf)> [Zugriff 5. Juni 2021]
- Verne, Jules, *Reise um die Erde in achtzig Tagen*, übers. v. Erich Fivian (Zürich: Diogenes, 1973)
- Virilio, Paul, *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, übers. v. Frieda Grafe und Enno Patalas (München: Hanser, 1986)
- Vladislavić, Ivan, *Double Negative* (Kapstadt, SA: Umuzi Press, 2011)
- *Portrait with Keys: The City of Johannesburg Unlocked* (London: Granta, 2006)
- Vladislavić, Ivan und David Goldblatt, *TJ — Johannesburg Photographs 1948–2010 / Double Negative: A Novel* (Rom: Contrasto, 2010)
- Winde, Frank, Gerhard Geipel, Carolina Espina und Joachim Schüz, »Human Exposure to Uranium in South African Gold Mining Areas Using Barber-based Hair Sampling«, *PLOS ONE*, 14.6 (2019), e0219059 <<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0219059>>

## FILMOGRAFIE

- Afterimages*, Regie: Bettina Malcomess (Bettina Malcomess, 2019)
- Come Back, Africa*, Regie: Lionel Rogosin (Lionel Rogosin, 1959)
- The Great Dictator*, Regie: Charles Chaplin (Charles Chaplin Productions, 1940)
- I Am Not your Negro*, Regie: Raoul Peck (Velvet Film, 2016)
- La Malentendu Colonial (The Colonial Misunderstanding)*, Regie: Jean-Marie Teno (Les Films du Raphia, Bärbel Mauch Films, 2004)
- The Memories of Others*, Regie: Bettina Malcomess (Bettina Malcomess, 2015)
- Spell Reel*, Regie: Filipa César (Spectre Production, 2017)
- Les Statues meurent aussi*, Regie: Alain Resnais, Ghislain Cloquet, Chris Marker (Présence Africaine, Tadié Cinéma, 1953)